
M A R I A J O S E P C U E N C A

**ESTUDI ESTILÍSTIC I
CONTRASTIU DE
L'ARQUITECTURA DE L'ORACIÓ.
ESTIL SEGMENTAT VS. ESTIL
COHESIONAT***

1. INTRODUCCIÓ

La incidència de l'arquitectura de l'oració (llargària, complexitat sintàctica i, en l'escrit, també puntuació) en la composició del text i en el que que denominem «estil» és un dels factors fonamentals de la pragmalingüística. Com il·lustrem en aquest article amb textos en català, castellà i anglès, la tria d'un estil segmentat –de sintaxi simple– o cohesionat –de sintaxi complexa– pot esdevenir una estratègia molt efectiva per a crear o destacar alguns aspectes del contingut del text. La definició d'aquests estils, com va proposar Serafini (1992), presenta sota una nova òptica un camp d'estudi molt interessant per a la pragmaestilística. Tanmateix, la caracterització que en fa no és suficient per a una anàlisi precisa dels textos, atès que cal tenir en compte les convencions imposades per la llengua i l'idiome de l'autor. Comprovarem l'existència d'interessants diferències interlingüístiques i explorarem la incidència que tenen en el procés de traducció. Com a conclusió, plantejarem el caràcter icònic de l'estil segmentat i l'estil cohesionat.

2. ESTIL SEGMENTAT I ESTIL COHESIONAT

Serafini (1992: cap. 6), recollint una idea present en els estudis clàssics d'estilística, defineix dos estils d'escriptura contraposats que denomina *estil segmentat* i *estil*

(*) Aquest article forma part del projecte d'investigació GV98-09-113, finançat per la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana i de la xarxa temàtica 1998XT 00065 de la CIRIT (Generalitat de Catalunya). Vull agrair la col·laboració en la recerca bibliogràfica per a aquest treball a Àngels Campos, Maria Josep Marín, Jordi Riera i Júlia Todolí.

cohesionat. Parla d'estil segmentat quan el text té «períodes breus, una sintaxi senzilla, la presència d'una certa redundància, distints pronoms i molts punts» (1992: 173).¹ Globalment considerades, aquestes característiques s'associen amb la predominància d'oracions simples en l'estil segmentat. En canvi, l'estil cohesionat «presenta períodes més llargs i una sintaxi més articulada» (1992: 173), trets que es relacionen fonamentalment amb la utilització d'oracions compostes, sobretot subordinades.

Un estil segmentat fa que el text sigui més llarg i fragmentari, mentre que l'estil cohesionat fa que el text sigui més concís i dens, ja que proporciona un nombre major d'informacions amb un nombre menor d'oracions. L'estil segmentat és més clar perquè la informació es dona més a poc a poc; però pot resultar monòton perquè és pla i poc lligat. D'altra banda, un text amb un estil excessivament cohesionat és difícil de llegir per la complexitat sintàctica i la densitat informativa.

Serafini contraposa aquests estils a partir de les característiques de la figura 1 (1992: 174, fig. 6.1):

Figura 1

	ESTIL SEGMENTAT	ESTIL COHESIONAT
PERÍODES	breus	llargs
SINTAXI	senzilla coordinació	complicada subordinació
QUANTITAT D'INFORMACIÓ	més escassa	més abundant
TEXTOS	redundants més llargs	concisos més breus
PRONOMS	més nombrosos	menys nombrosos
SUBSTANTIVS	més nombrosos	menys nombrosos
PREPOSICIONS	més nombroses	menys nombroses
AVANTATGES	claredat	varietat
INCONVENIENTS	monotonia	complexitat
TÍPIC	llengua parlada escrits de divulgació	llengua escrita textos literaris, històrics, filosòfics, jurídics

(1) Hem traduït les citacions que no són d'obres en castellà i també les d'aquelles que corresponen a traduccions al castellà.

Evidentment, com la mateixa autora reconeix, aquesta caracterització respon a dos extrems d'una escala, «dues simplificacions extremes, els casos límit entre les infinites possibilitats intermèdies» (Serafini 1992: 174). A més, en la majoria de textos, es combinen i alternen característiques d'un estil i de l'altre. Aquests estils també es relacionen prototípicament amb l'oral i l'escrit. Serafini constata que en els escrits dels principiants sol predominar l'estil segmentat, més proper a la llengua parlada, mentre que els escriptors experts solen utilitzar un estil més cohesionat.²

Partint de la idea que l'estil segmentat sol ser poc adequat als registres formals, Serafini dedica la resta del capítol a explicar i exemplificar les regles de reducció sintàctica que permeten convertir un text en estil segmentat en un text en estil cohesionat. Aquestes regles es poden dividir en dos grups:

- a) les que impliquen mecanismes de composició oracional i
- b) les que comporten una major integració sintàctica de certs complements (pas de complements perifèrics o autònoms a complements centrals dins de l'estructura oracional).³

Les primeres comporten la transformació d'estructures simples en estructures compostes o d'oracions compostes amb una relació estructural menys forta (coordina-des) en oracions amb una relació més intensa (subordinades). El segon tipus de regles de reducció consisteixen a convertir estructures oracionals simples en aposicions o en sintagmes nominals amb un substantiu d'origen verbal (nominalitzacions), i a simplificar clàusules subordinades substituint-les per sintagmes semànticament equivalents.

Vegem com actuen aquests mecanismes contrastant un fragment d'estil cohesionat amb una versió més segmentada, mantenint sempre la gramaticalitat i la bona construcció del text:

Text original (estil cohesionat)

La detenció, fa dos dies, de Valerio Morucci, presumpte membre de «Prima Linea», organització connectada amb les Brigades Roges, en un control de carretera, portà la policia a la localització d'un pis franc als ravals de Brescia, on han trobat prou pistes per a vincular Guarini amb el grup terrorista. Fins ara, però, l'oficina de premsa de la policia s'ha limitat a informar de la captura de Morucci. Tal volta durant les pròximes hores ens seran facilitades més dades d'interès pel que fa al cas Guarini, encara que la premsa florentina és pessimista i suposa que la policia esperarà unes setmanes a revelar la seva descoberta tot assegurant-se de no perdre, amb una difusió precipitada, alguna traça digna d'interès. (Carme Riera, *Una primavera per a Domenico Guarini*, 62-63)

(2) Si bé compartim, a grans trets, l'apreciació de Serafini, cal tenir en compte que es tracta, novament, d'una simplificació. Corregint textos d'estudiants, podem comprovar que, de vegades, es dona el cas contrari: no és infreqüent trobar textos amb un estil (aparentment) cohesionat, com a conseqüència d'una puntuació pobre o *mínima* (terme també introduït també per Serafini, 1992: 239-240), on se substitueixen els punts per comes; d'aquesta manera les oracions s'allarguen i es compliquen per la successió de coordinades i subordinades en-cadenades.

(3) Vegeu la síntesi que presentem a Conca *et alii* (1998: bloc E, § 2) i Cuenca (1999: 83-85).

Versió en estil més segmentat

Fa dos dies, la policia va detenir, en un control de carretera, Valerio Morucci, que és un presumpte membre de «Prima Linea». Aquesta organització està connectada amb les Brigades Roges. La detenció portà la policia a localitzar un pis franc als ravals de Brescia. Al pis han trobat prou pistes per a vincular Guarini amb el grup terrorista. Fins ara, però, l'oficina de premsa de la policia s'ha limitat a informar que Morucci ha estat capturat. Tal volta durant les pròximes hores ens seran facilitades més dades d'interès pel que fa al cas Guarini. La premsa florentina és pessimista; suposa que la policia esperarà unes setmanes a revelar la seva descoberta, de manera que puguin assegurar-se de no perdre alguna traça digna d'interès, difonent la notícia precipitadament.

Observem que hem convertit la primera oració de l'original (*La detenció...grup terrorista*) en quatre oracions amb els procediments següents:

a) transformació de la nominalització en una oració amb verb conjugat (*la detenció > van detenir*) i substitució de la primera aposició (*presumpte membre de «Prima Linea»*) per una clàusula adjectiva (*que és un presumpte...*);

b) conversió de la segona aposició en una oració simple (*organització...Brigades Roges > Aquesta organització està...Brigades Roges*);

c) pas de la relativa de lloc (*on...grupterrorista*) a oració simple (*Alpis...terrorista*);

d) extracció del predicat central de l'oració original, que esdevé una oració separada, en la qual, addicionalment, s'ha desenvolupat la nominalització *la localització d'un pis franc...* com a clàusula d'infinitiu (*localitzar un pis franc...*).

A la segona oració de l'original, hem realitzat només un canvi:

e) conversió de la nominalització *captura...* en una subordinada substantiva amb el verb *capturar*.

La tercera oració ens permet observar diversos procediments de «desintegració sintàctica»:

f) separació de les dues clàusules en relació concessiva, sota la forma d'oracions simples;

g) substitució de la coordinació (*...i suposa...*) per una juxtaposició;

h) transformació de la clàusula de gerundi (*tot assegurant-se...*) en una clàusula consecutiva amb verb conjugat (*de manera que puguin assegurar-se...*) i

i) expansió del complement que inclou una nominalització (*amb una difusió precipitada*) en una clàusula de gerundi (*difonent la notícia precipitadament*).

En conclusió, la dicotomia proposada per Serafini, dóna un nou sentit a l'anàlisi discursiva de l'arquitectura de l'oració. La tria d'oracions simples o compostes i la selecció de diferents graus d'integració dins de la composició (des de la juxtaposició

fins al complement que equival a una clàusula) incideix de manera decisiva en l'estil del text. Tanmateix, l'orientació fonamentalment pràctica i didàctica del llibre de Serafini explica que l'autora no aprofundeixi en alguns aspectes que apunta, com ara la relació d'aquestes dues estratègies compositives amb l'estil de cada autor o la relació directa amb l'estil de puntuació (tema que revisa al capítol 8 del mateix llibre). Aquests aspectes són els que intentarem analitzar i exemplificar a continuació, des del punt de vista dels efectes que crea la tria d'un o un altre estil compositiu, partint sempre de textos ben construïts i excloent els textos on el predomini d'un dels dos estils remet a deficiències en la composició.

3. EFECTES ESTILÍSTICS DE L'ESTIL SEGMENTAT

L'estil, segmentat o cohesionat, és sovint una mena de marca de l'autor. Així, se sol citar Azorín, en castellà, Hemingway, en anglès (cfr. López Guix & Minett 1997: 74), o Gaetano Cappelli, en italià (Serafini 1992: 177), com a autors que mostren una marcada preferència per l'estil segmentat. Paral·lelament, com veurem més endavant (§ 6), Thomas Bernhard o Saramago podrien esmentar-se com a autors que creen uns efectes estètics amb l'ús d'un estil cohesionat.

A banda aquestes apreciacions, en molts casos l'estil segmentat s'utilitza com a mitjà per a crear un efecte discursiu determinat. És a dir, l'escriptor tria deliberadament una estructura sintàctica segmentada que podem relacionar amb el que Serafini (1992: 239-240) denomina *puntuació emfàtica*, en contraposició a la *puntuació mínima* (la de l'escriptor poc expert) i a la *puntuació clàssica* (la més habitual en els registres estàndard i culte). Aquesta autora defineix la puntuació emfàtica com segueix:

És la puntuació típica dels textos publicitaris. S'observa, de vegades, en algun autor o escrit periodístic. Utilitza tots els signes, però la característica principal és l'abundància de punts, que apareixen fins i tot en lloc de les comes, dels dos punts i, sobretot, del punt i coma. En conseqüència, els períodes solen ser molt breus. (Serafini, 1992: 24)

En un altre moment del seu llibre, aquesta autora destaca que, tot i la tendència a relacionar l'estil segmentat amb un registre informal, de vegades aquest estil s'ha adduït com a exemple d'una gran elaboració literària i de domini de la sintaxi a fi d'aconseguir una simplificació sintàctica. Literalment diu que «pot representar un estadi més avançat i una manera de comunicar més expressiva que la hipotaxi» (Serafini 1992: 177).

Sense arribar a fer afirmacions tan taxatives, és fàcil trobar textos o seqüències on l'estil segmentat s'utilitza per a crear un efecte retòric concret. Vegem-ne una mostra en català amb l'article d'opinió de Quim Monzó «Ni carn ni peix»:



La correcció política ha arribat als llapis de colors. Moltes capses els identifiquen: blanc, groc cadmi, vermelló, vermell anglès, carmí fosc, carn, ocre, siena, terra, violeta, verd fulla, blau cobalt, negre... Incorrecte políticament. Perquè d'aquest to rosat, característic de la pell de les persones de raça blanca i que fins ara anomenàvem «carn», ja no se'n pot dir així. La qual cosa és lògica. Perquè hi ha pells groguenques, vermellores, blanquinoses, marronoses, negres... A diferència d'altres campanyes dels abanderats de la correcció política (la confusió de gènere i sexe, per exemple), aquesta té sentit.

Va quedar abolit, doncs, el color «carn». Però algun nom li havien de posar, a aquest color, a les capses de llapis. Aviat hi van trobar un substitut: «salmó». El color «carn» es va passar a dir, doncs, «salmó». D'aquesta manera cap grup racial no es podia considerar discriminat. A les noves capses políticament correctes aquest to ja es deia «salmó».

Però vet aquí que ha protestat un grup de defensors del medi ambient. Dir «salmó» a aquest color és degradant pels salmons, animals germans. Tornem a canviar. A les capses més noves hi apareix amb el nom de «préssec». Els fabricants, amb els dits encreuats, pregunten perquè cap coordinadora per la defensa dels vegetals no se n'adoni. (Quim Monzó, «Ni carn ni peix», *Del tot indefens davant dels hostils imperis alienígenes*, 25)

Fixem-nos que, de les dinou oracions del text, quinze són simples, atès que només contenen una forma verbal. D'aquestes quinze, n'hi ha tres que arriben a transgredir les normes bàsiques de la puntuació clàssica, vist que constitueixen estructures subordinades (dues causals amb *perquè* i una relativa neutra, *la qual cosa*) i, com a tals, haurien d'anar integrades amb l'oració prèvia, amb la qual mantenen relacions de dependència sintàctica. A més, hi ha un *fragment*, és a dir, un sintagma que equival a una oració en la mesura que no es fa dependre de cap verb: *incorrecte políticament*. No ens ha de sorprendre, però, que sigui en aquest cas on la segmentació arriba al punt àlgid, ja que es tracta de l'element temàtic de l'article. Només hi ha quatre oracions compostes, una relativa al primer paràgraf (*que fins ara anomenàvem «carn»*) i tres al paràgraf final: la primera, que podríem considerar una «pseudocomposta», ja que *vet aquí que* és una forma fixada; la segona, on hi ha una clàusula d'infinitiu fent de subjecte (*dir «salmó» a aquest color*); i la darrera, que introdueix una substantiva que fa de règim del verb *pregar*.

Estil de l'autor? Casualitat? Creiem que no. Certament, Monzó tendeix a preferir els períodes breus; però en aquest cas hi ha un estil segmentat molt marcat que es pot relacionar fàcilment amb la idea d'autoritarisme, d'imposició que vol transmetre l'autor, no sense ironia, respecte als defensors del llenguatge políticament correcte. És el típic to de qui dóna ordres i no accepta suggeriments o rèpliques. Taxatiu. De fet, sempre que ha estat possible evitar una oració composta (i fins i tot més enllà), Monzó ho ha fet; només les substantives, estratègicament situades al paràgraf final (el de l'antítesi-conclusió de l'argumentació) han resistit la poda.

Aquest exemple ens permet copsar, doncs, com l'ús d'un estil marcadament segmentat pot contribuir a crear o destacar uns efectes estètics i argumentatius determinats.⁴ Encara podem fer una observació addicional de gran transcendència. L'estil segmentat, en mans d'un escriptor no expert, pot dur a la juxtaposició d'idees inconnexes. No és aquesta la sensació que ens produeix el text de Monzó. Com aconseguim evitar aquest perill? Utilitzant, aquí i allà, connectors textuais (*però*,

(4) Afegirem que, en la nostra opinió, és important diferenciar el que és una puntuació correcta, bàsicament segons unes normes sintàctiques de delimitació de constituents del que és un efecte estilístic. Com a conseqüència d'aquesta distinció crucial, caldria reduir a aquest segon cas la tan repetida «llibertat» de l'escriptor a l'hora de puntuar. Així, encara que estem d'acord amb apreciacions com les de Solà i Pujol (1989: 55-58) sobre els factors de la puntuació i en contra d'unes normes massa rígides, opinem que poden conduir a deixar un marge massa ampli al «gust de l'escriptor».

doncs) i díctics textuais (*aquest to rosat, aquesta té sentit, aquest color, d'aquesta manera, aquest to, aquest color*), que garanteixen la relació semàntica explícita entre components no relacionats sintàcticament. Més endavant, en parlar de les diferències entre l'anglès i les llengües romàniques (§ 5) observarem que aquest mateix mecanisme és en gran part el que permet que l'estil de l'anglès sigui més segmentat.⁵

Detinguem-nos breument en un exemple en castellà, extret de *La Colmena*.

Javier y Pirula fuman los dos un solo cigarrillo. Es ya el tercero de la noche. Están en silencio y se besan, de cuando en cuando, con voluptuosidad, con parsimonia. Echados sobre el diván, con las caras muy juntas, tienen los ojos entornados mientras se complacen en pensar vagarosamente, en nada o en casi nada. Llega el instante en que se dan un beso más largo, más profundo, más desbordado. La muchacha respira hondamente, como quejándose. Javier la coge del brazo, como a una niña, y la lleva hasta la alcoba. (Camilo José Cela, *La Colmena*, 196)

En aquest fragment predominen les oracions simples i les coordinades amb *y*. El caràcter segmentat es veu reforçat per una utilització marcada (i en contrast amb el que es fa en la resta de la novel·la) del punt i a cap. El pensament perdut, la situació descrita, en la qual predomina l'element no verbal sobre el verbal, l'alternança de petons, fum de cigarreta i pensaments, el silenci que poc després Javier demanarà a Pirula, es reflecteix així en la forma de la frase i en la puntuació. Podríem parlar, de fet, d'un caràcter icònic de l'estil i la puntuació que veurem repetit en el cas de l'estil cohesionat: una voluntat de representar amb aquest mecanisme sintàctic i gràfic, elements del significat i de la situació que es vol descriure (cfr. § 7).

4. EFECTES ESTILÍSTICS DE L'ESTIL COHESIONAT

L'estil cohesionat, com hem vist, s'aconsegueix mitjançant una sèrie de procediments sintàctics basats sobretot en la composició oracional i vehiculats amb l'ajut d'un cert tipus de puntuació que prioritza la coma i el punt i coma respecte al punt. La varietat en l'ús dels signes de puntuació, com a expressió icònica de la sintaxi de l'oració (cfr. Pérez Juliá 1998: § 2.1.5.1), esdevé la manifestació més superficial i explícita d'aquest estil, encara que no s'hi pot identificar.

Com hem apuntat, l'estil cohesionat sembla relacionar-se, en general, amb els registres més formals i especialitzats. Per exemple, Serafini diu el següent, referint-se a l'italià:

(5) Atesa la coneguda tasca de Monzó com a traductor de l'anglès, no podem descartar una certa influència d'aquesta llengua en la seva prosa, cosa que, amb tot, no crea un efecte tan marcat en català com crearia en castellà.

Per tradició, l'ús de la hipotaxi es considera més culte i adequat a la prosa argumentativa de tipus literari, filosòfic, històric, jurídic o artístic; mentre que l'ús de la parataxi es considera típic d'un estil ingenu o primitiu. (1992: 177)

En el mateix sentit, es manifesta Vázquez-Ayora (1977: 197) quan afirma:

En nuestra lengua, cuanto más avanzado el nivel de instrucción y cultura, y más aún en el plano literario, mayor es la «densidad hipotáctica». En el habla vulgar y la de los niños se nota la marcada ausencia del procedimiento. De ahí que hayamos hecho notar con insistencia que algunas versiones, especialmente de escritos ingleses, pues no todos son puramente paratáticos, desdican el espíritu del español que exige una urdimbre más estrecha del párrafo. El simple enlace de conjunciones le da la apariencia de lenguaje descuidado.⁶

Veiem, doncs, que en aquest punt coincideixen el castellà i l'italià; en anglès contemporani, com comentarem més endavant (§ 5-6), aquest tret s'associa amb un estil arcaïtzant o llatinitzant (López Guix & Minett 1997: 75, 89). En el cas del català, podem dir que també se sent com a arcaïtzant o com a fruit de la interferència del castellà.

Igual com s'esdevé amb l'estil segmentat, un estil marcadament cohesionat, més enllà de les tendències normals de la llengua en qüestió, pot contribuir a crear certs efectes discursius. Prenguem, com a exemple, els dos primers paràgrafs de l'article «Parir es cosa de todos» de Maruja Torres (*El País*, 19 de juliol de 1998, contraportada):

Lanzados de lleno al multimónologo, subgénero que consiste en tener a mucha gente hablando o escribiendo de una misma cosa, en aluvión y hasta el hartazgo, esta semana todos hemos empezado a empolvar culotes con talco, a rociar calvas infantiles con Nenuco y a sacudir espalditas para provocar eructos con olor a leche agria. Es decir, hemos sido madres.

Tan intensas han resultado las contracciones generalizadas, que hasta las cárceles parecen haber roto aguas soltando a, o pidiendo la suelta de, sus más famosos huéspedes: aquí solicitan régimen abierto para Mario Conde, y en Argentina le conceden a Videla el arresto domiciliario porque está viejín, como si la mera condición de abuelo atenuara el delito de haber robado nietos.

L'estil cohesionat, hàbilment trencat per l'oració intermèdia (*Es decir, hemos sido madres*), es pot relacionar amb dos aspectes rellevants d'aquest fragment, i de tot l'article en conjunt: la ironia que l'impregna i el tema que s'introdueix al primer paràgraf, el fet de parlar o escriure «de una misma cosa, en aluvión y hasta el hartazgo».

Sovint l'estil cohesionat és una manifestació del flux de pensament que caracteritza el monòleg interior, com ara en el fragment següent, extret del conte «Històries» de Maria Antònia Oliver:

Li contaré la història de la meua vida. Però sense dir-li [*sic*]. La història d'una dona que no pensava, que només vivia, i que creia que era feliç perquè no pensava, i que només vivia a través del seu marit perquè creia que el seu marit ho volia així, o perquè no en sabia més, i vés a saber si allò era viure, és clar, que ben mirat, ben mirat, ara que hi pens, i ja ho havia pensat altres vegades però no m'ho havia volgut respondre, allò no era viure, i no és que en Miquel fos un mal home, no, que ben molt que m'estimava, ja ho crec, però i jo, jo me l'estimava?, i si l'estimava, per què vaig estar contenta quan es va morir?, això no ho he comptat a ningú, i potser no li contaré a ella, perquè la veritat és que em vaig posar molt

(6) No ens ha d'estranyar, per tant, que l'estil segmentat s'usi amb freqüència per a caracteritzar personatges amb poca cultura o el llenguatge dels infants o aquell adreçat als infants (el "maternès"). Rodoreda ens n'ofereix dos bons exemples: la minyona de «Zerafina» o la protagonista de «La Mainadera» (Mercè Rodoreda, *Tots els contes*, Barcelona, Edicions 62, 1979, pp. 214-216 i 184-185, respectivament).

contenta, molt, i vaig pensar, sí, vaig pensar per primera vegada en molts anys, vaig pensar: ara podré ser jo. (Maria Antònia Oliver «Històries», 98).

En concret, en aquest conte alternen el pensament de la protagonista i el diàleg amb la seva néta, marcats textualment pel canvi d'estil directe a monòleg interior i, paral·lelament, pel pas de l'estil segmentat del primer a l'estil cohesionat del segon. Cal remarcar, però, que en aquest exemple a la integració sintàctica, s'hi uneix un ús estilístic de la puntuació, basat en la utilització de comes allà on, normalment, usaríem punts.

5. FACTORS QUE CONDICIONEN L'ESTIL SEGMENTAT O COHESIONAT: DIFERÈNCIES INTERLINGÜÍSTIQUES

El que es pot entendre per estil segmentat o cohesionat no és equiparable interlingüísticament: amb freqüència, el que per a l'anglès seria un estil cohesionat, per a l'alemany o per al castellà seria segmentat. En efecte, el límit de la «normalitat», a partir del qual definim dos extrems, representats per un o altre estil, depèn de diferents factors: l'estructura gramatical de la llengua, les convencions associades amb cada tipus de text (i de vegades fins i tot amb àmbits d'ús o llenguatges d'especialitat determinats), i l'estil personal de l'autor. És aquest un tema encara poc estudiat. Amb tot, i en un nivell força intuïtiu, podem formular la hipòtesi següent: en general i referint-nos a registres formals, l'estil del català és menys cohesionat que el del castellà o el de l'italià i més que el de l'anglès.

Cassany (1993: 85-86) comenta que els manuals de redacció i els llibres d'estil recomanen breuetat i proposen com a mida de l'oració entre vint i trenta paraules. Literalment diu:

[...] el llibre d'estil de l'*Avui* posa un límit màxim de 25 mots per frase; el d'*El 9 Nou* el redueix a 20 (comptant només els mots plens); el del *Diari de Barcelona* evita les xifres i demana sols que sigui «breu»; el de «*La Caixa*» desaconsella la frase que abasti més de tres ratlles; i fins i tot el del MAP (*Ministerio para las Administraciones Públicas*) qualifica de «longitud desmesurada» l'extensió de 20-30 mots que diu que sol tenir «el párrafo administrativo» [sic!]. (Cassany 1993: 85)

Volem remarcar, amb Cassany, que aquestes orientacions no s'han de prendre al peu de la lletra, ja que la quantitat de mots no és més que un dels factors de la comprensibilitat del text. D'altra banda, aquest autor remet a un treball de Richaudeau (1992) que posa de manifest alguns aspectes interessants, com ara el fet que sembla haver-hi una tendència històrica en autors francesos i anglesos a escurçar l'oració. Així, per exemple, passem dels 74 mots per frase de Descartes als 15 de Simenon.⁷

(7) Richaudeau defineix la frase com la seqüència que hi ha entre una puntuació forta –punt o equivalent– o semiforta –punt i coma, dos punts.

Quant a l'anglès, constata una davallada des d'una mitjana de 41 mots en les frases de novel·les entre 1740 i 1790 fins a les 15 paraules entre 1920 i 1979.

En un sentit semblant es manifesten Graves i Hodge (1995: 160) quan encapçalen un dels paràgrafs del seu llibre *The Use and Abuse of English Language* amb el consell següent: «Les oracions no han de ser tan llargues que el lector s'hi perdi». Constaten igualment la tendència històrica a escurçar l'oració i comenten que «els periodistes moderns treballen sobre el principi que les oracions haurien de ser tan àgils com sigui possible; per tant, usen poc els dos punts i el punt i coma» (Graves & Hodge 1995: 160). Ben eloqüent és el fet que proposin el següent fragment com a exemple de text ben construït i «normal», quan, des del nostre punt de vista, el considerariem (excessivament) segmentat:

Enver was always inspired by great ideas, by far-flung schemes. The big idea absorbed him. He cared nothing for details, facts or figures.

Mustafa Kemal was cautious. He was suspicious of brilliancy. Big, vague ideas did not rouse him. His objectives were limited, and undertaken only after long and careful consideration and calculation. He wanted exact facts and figures. He had no sympathy with and no ability at handling Arabs or any foreigners. He was a Turk, and proud of being a Turk. (H. C. Armstrong, *Grey Wolf*, apud Graves i Hodge, 1995: 160)

A més, comenten que un escriptor de la vella escola hauria reduït tot el fragment a una única oració i hauria situat un punt i coma on Armstrong ha fet el punt i a banda.

Podem comprovar que un text paral·lel en castellà, com el següent fragment d'Azorín, fins i tot incloent un gran nombre de punt i comes, se sent com a segmentat.

Ya ha pasado, hace horas, la medianoche; en la Redacción he charlado un rato; las pruebas han quedado corregidas. Salgo a la calle y voy lentamente de regreso a casa. Ha terminado la jornada; mi sueño es dulce, tranquilo, plácido, reparador... Yo soy un hombre que dice: «Viva la bagatela!». (Azorín, «Curso abreviado de pequeña filosofía», 17)

Aquests contrastos posen de manifest la necessitat de definir el concepte d'estil per relació al que es considera normal, no marcat, en cada llengua.

En conclusió, sembla haver-hi una tendència comuna a la reducció de la llargària de l'oració, que en l'actualitat pot tenir a veure amb la puixant incidència de l'estil periodístic. Ara bé, la pràctica del treball en diverses llengües posa de manifest l'existència de diferències interlingüístiques que convindria poder precisar millor. El que en català és perfectament normal i acceptable dins dels registres formals, en castellà sona pobre i fragmentari, de manera que se sent més normal l'ús d'oracions amb un estil més cohesionat, més llargues i complexes sintàcticament.

Cal tenir en compte, d'altra banda, que la influència de l'anglès en els àmbits científics i de comunicació de masses pot incrementar la tendència a reduir la llargària de les oracions, substituint altres pauses per punts. Molt significatiu és que Grijelmo (1997: 327) qualifiqui un article amb estil relativament segmentat com «de estilo

indiscutiblemente periodístico, con frase muy cortas y ritmo muy vivaz». Amb tot, en alguns àmbits i per a alguns autors, la tendència continua essent la d'associar el nivell formal amb l'estil cohesionat, almenys en llengües com el castellà.

6. ESTIL I TRADUCCIÓ

Les diferències interlingüístiques de què acabem de parlar plantegen un problema per al traductor, que ha de lluitar entre mantenir l'estil de l'autor (el de la llengua de partença?) i fer que la traducció sigui natural en la llengua d'arribada. López Guix i Minett (1997: 74) adverteixen el següent:

La confusión entre la lengua como sistema dado y el habla individual del autor conduce al traductor a una imitación servil del patrón original y a una distorsión no justificada de la sintaxis.

El cas de Thomas Bernhard ens ofereix un clar exemple de la tensió entre estil i naturalitat. Aquest autor austríac utilitza sovint un estil ultracohesionat basat en una gran complexitat sintàctica i en una substitució del que habitualment serien punts per comes. Pensem que una obra com *Die Auslöschung* (*L'extinció*), de 650 pàgines, no conté més que el punt final; és a dir, consisteix en un únic i llarguíssim paràgraf. Vegem-ne una oració «més breu», extreta del llibre *L'origen, una insinuació*:

El tercer atac aeri damunt la ciutat va ser el més terrible de tots, i el motiu pel qual llavors jo no vaig córrer al túnel sinó que vaig anar al soterrani de la Schranngasse, ara ja no el sé,* POT SER que quan va sonar l'alarma em trobés a la cambra de les sabates, estudiant violí, seguint les meves fantasies, somnis, cabòries suïcides,* I MOLTES VEGADES, quan m'estava a la cambra de les sabates, no sentia les sirenes, de tan intensament com tocava i de tan intensament com fantasiejava i somiava i em lliurava a les meves cabòries suïcides,* A LA CAMBRA DE LES SABATES no hi arribava res, com si hagués estat tancada hermèticament per a mi i les meves fantasies i somnis i cabòries suïcides,* DE COP I VOLTA em vaig trobar al soterrani amb els dos Grünkranz, que molt segurament s'hi havien precipitat amb no pas menys increïble velocitat que jo mateix, i gràcies a la violència de les explosions i totes les espantoses conseqüències d'aquestes explosions de bombes i mines aèries que queien i explotaven al costat mateix de l'internat i ens llançaven contra les parets, vaig poder-me considerar d'entrada salvat del càstig que la meua desatenció i indisciplina hauria d'haver provocat de la mà de Grünkranz,* LA SEVA PRÒPIA POR A SER ANIHILAT era en aquells instants ben probablement superior al seu deler de càstig, però el que era jo, clavat contra la paret com estava, amb la Grünkranz rodejant-me amb els seus braços per protegir-me, en aquell moment la por real a morir no em deixava desitjar sobreviure,* I QUAN VA HAVER PASSAT TOT em vaig limitar a esperar que en Grünkranz, recordant-se que jo no havia anat al refugi com els altres meus companys perquè no havia sentit l'alarma o perquè l'havia ignorada, em castigues, i que el càstig fos elemental, exemplar. (Thomas Bernhard *L'origen, una insinuació*, 80-81)

Si respectem les normes generals del català, caldria substituir comes per punts (o en algun cas per punt i coma, a tot estirar) en almenys sis ocasions –que hem marcat al

text amb un asterisc (*) i destacant el primer sintagma en versaletes. En una puntuació clàssica, hi posaríem punts per tal com no s'hi estableix cap lligam atribuïble a la coordinació o la subordinació (amb nexa o sense) entre les seqüències, excepte en els dos casos on apareix una *i*, que, amb tot, es resolrien normalment com a connexions textuais.

Un estil com aquest planteja un greu problema de traducció. Segons algunes teories actuals de la traducció, el text traduït ha de reflectir en el lector de la versió catalana l'efecte que l'original produeix en el lector de l'alemany. Ara bé, cal tenir en compte que en alemany són menys marcades, més neutres respecte de l'estil, oracions més llargues i complexes sintàcticament que en català. Així, encara que en alemany el text té també un estil molt cohesionat, el resultat no és tan *marcat*, tan transgressor com ho és en català. Si anem a l'original, podem observar que el traductor ha mantingut els punts, ha modificat les comes adaptant-les a les normes diferencials entre les dues llengües i n'ha substituït alguna per la conjunció *i*. D'aquesta manera ha intentat equilibrar l'estil de l'autor i l'estil de la llengua d'arribada que, en aquest cas, semblen anar en sentit contrari. Una decisió sens dubte difícil.⁸

Justament des de la perspectiva dels problemes de traducció, López Guix i Minett (1997) comenten repetidament les diferències entre l'arquitectura sintàctica de l'oració en castellà i en anglès modern. Basant-se en diversos treballs, aquests autors (1997: 70) atribueixen la divergència estilística a la tendència a la concisió de l'anglès enfront de la tendència analítica del castellà (cfr. també Clyne, 1994). En el cas que ens ocupa, aquest tret general es relaciona amb diversos fets complementaris:

a) el major predomini d'oracions simples i juxtaposades de la primera llengua respecte a la major subordinació de la segona (López & Minett, 1997: 73, 89);

b) la utilització més freqüent de nexes intraoracionals i extraoracionals en castellà que en anglès, on es prefereix la connexió «inferida», com constaten Leech i Short (1981: 249-251) (cfr. López & Minett, 1997: 74-75, 89);

c) una puntuació «oberta», és a dir, reduïda al mínim possible –excepte pel que fa als punts– per tal de garantir la comprensibilitat (López & Minett, 1997: 85-86, 97, 145-146);

d) la selecció que fa l'anglès de formes hipotàctiques més sintètiques, com ara les clàusules de gerundi i de participi, que sovint en castellà corresponen a clàusules amb el verb flexionat (López & Minett 1997: 87).

És interessant remarcar que l'estratègia compositiva de l'anglès pel que fa als punts *a-c* (amb el *d*, de fet, es crea un estil més cohesionat) comporta el que, des del punt de vista d'una llengua romànica, podríem denominar com un mecanisme de compensació: l'absència de nexes demana una presència major d'elements que repeteixin alguns conceptes literalment o mitjançant diferents mecanismes de referència, com són els dítics, molt més usats en la prosa anglesa que en català o en castellà (López & Minett 1997: 78-79, 87).

(8) Un cas paral·lel a aquest és el de Saramago, que, en moltes obres com *Assaig de la ceguesa*, introdueix el discurs directe utilitzant la majúscula i amb una separació inicial i final corresponent a una coma. En aquest cas, igual com en l'exemple de M. Antònia Oliver (§ 4), parlar d'estil cohesionat és més relatiu, ja que es tracta d'un joc de puntuació, de marcatge gràfic, més que no pas d'elaboració sintàctica: se substitueixen unes marques convencionals per unes altres de no convencionals fora del text en qüestió. Tanmateix, això no afecta gaire la legibilitat del text; es tracta simplement d'adoptar unes altres normes –com totes, arbitràries– de segmentació gràfica. Aquests usos poden esdevenir una marca d'estil d'autor, si es repeteixen en diverses obres, o es poden interpretar en relació a la temàtica. Per exemple, en *l'Assaig de la ceguesa* de Saramago l'atapeïment de lletres a causa de l'escassetat d'espais en blanc crea un efecte d'angoixa, de ceguesa metafòrica, equiparable a la «ceguesa blanca» que afecta els personatges de la seva novel·la.

En opinió dels experts en traducció, tot això explica que, en el pas de l'anglès a una llengua amb un estil més cohesionat, el traductor tingui la necessitat d'unir oracions independents de l'original i utilitzar altres mètodes de reducció sintàctica, i viceversa:

El caso es que, del mismo modo que las traducciones inglesas de textos en castellano tienden a dividir las frases largas y complejas en otras más simples y cortas, prefiriendo la coordinación a la subordinación original de los segmentos, también los traductores al castellano de prosa inglesa cambian acertadamente la parataxis y la coordinación por la hipotaxis. (López Guix & Minett 1997: 74)

Tanmateix, aquests autors s'afanyen a afegir que «la desnudez o la concisión estilísticas utilizadas con fines expresivos, tal como las encontramos en Azorín (*La ruta de Don Quijote*) o Hemingway (*Men and Women*) deben respetarse y mantenerse en la lengua de llegada por todos los medios posibles [...]» (López Guix & Minett 1997: 74). En el nivell pràctic, el problema consisteix a fixar el límit entre l'estil de l'autor, les convencions lingüístiques i discursives de cada llengua i el que podríem denominar "l'estil del traductor".

7. ESTIL I ICONICITAT

Com a punt final de la nostra exposició, ens detindrem en el caràcter icònic dels estils, en relació amb la puntuació. Hem tingut ocasió de veure que, deixant de banda les diferències imposades per la llengua en què s'escriu, els estils segmentat i cohesionat solen utilitzar-se amb una finalitat estètica i comunicativa que, en un nivell molt general, podem relacionar amb el concepte d'iconicitat: la puntuació i l'arquitectura de l'oració intenten representar o destacar d'alguna manera certs aspectes de la situació que es narra o es descriu o, més en general, del tema del text. En aquest sentit, és interessant comentar aquí el que recull Pérez Juliá (1998: 103-5) a propòsit del caràcter icònic dels signes de puntuació. Remetent a altres autors, diu el següent:

[...] la puntuación y los conectores constituyen trazos en la superficie textual de operaciones que ponen de manifiesto el grado de relación entre acciones o estados que conforman el modelo mental de la situación. Las relaciones expresadas por signos constituirían en el plano textual el correlato homólogo de las relaciones que prevalecen entre las diversas partes de la imagen mental de la situación relatada. En nuestra opinión, estas marcas tipográficas refuerzan las relaciones semánticas y sintácticas, y son susceptibles de ser abordadas como conectores icónicos. (Pérez Juliá, 1998: 105)

També fan referència a la iconicitat Leech i Short (1981: 233-235) quan afirmen que l'expressió literària té un caràcter icònic, que va molt més enllà de l'onomatopeia o el simbolisme fònic i imita o projecta el significat a partir d'estructures rítmiques i sintàctiques:

[...] l'expressió literària tendeix a tenir no només una funció PRESENTACIONAL (adreçada cap al paper del lector com a decodificador), sinó una funció REPRESENTACIONAL (imitant el significat que expressa). (1981: 233)

Sense atrevir-nos a afirmar que es produeix sempre una iconicitat directa entre l'arquitectura de l'oració i la intenció comunicativa i l'estil personal de l'autor, creiem que en molts casos és relativament fàcil treure a la llum el vincle que uneix forma i contingut.

Encara més, hi ha qui identifica aquest tret amb característiques de l'autor o de la seva obra. Per exemple, Newmark (1987: 33) afirma que «si un text està ben escrit, la sintaxi reflecteix la personalitat de l'escriptor: una sintaxi complexa reflectirà subtileza (Proust, Mann) i una de simple, senzilla». Per la seva banda, Grijelmo (1997: 320), referint-se al llenguatge periodístic, equipara la llargària de l'oració amb l'estat d'ànim: l'ús d'oracions llargues amb la «malenconia» i les curtes amb la «passió».

Opinem que tota generalització pot pecar de subjectiva o simplista. No obstant això, en aquest article hem pogut analitzar diferents exemples que mostren la contribució de l'estil (arquitectura de l'oració i puntuació) al contingut i a la finalitat comunicativa del text. En aquests usos, es fa més evident l'afirmació que fa Tournier (1980, *apud* Pérez Juliá 1998: 105): «puntuar és col·locar deliberadament l'escriptor i el lector en òsmosi: puntuar és preveure el que serà de l'altre, del lector».

MARIA JOSEP CUENCA
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CASSANY, D. (1993): *La cuina de l'escriptura*, Barcelona, Empúries.
- CLYNE, M. (1994): *Inter-cultural Communication at Work. Cultural Values in Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CONCA, M., COSTA, A., CUENCA, M. J. & G. LLUCH (1998): *Text i gramàtica. Teoria i pràctica de la competència discursiva*, Barcelona, Teide.
- GRAVES, R. & A. HODGE (1995): *The Use and Abuse of the English Language*, Nova York, Marlowe & Co.
- GRIJELMO, Á. (1997): *El estilo del periodista*, Madrid, Santillana/Taurus, 3a. ed.
- HOOF, H. van (1989): *Traduire l'anglais. Théorie et pratique*, París, Duculot.
- LEECH, G. & M. SHORT (1981): *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Londres/Nova York, Longman.
- LÓPEZ GUIX, J. G. & J. MINETT WILKINSON (1997): *Manual de traducción. Inglés/Castellano*, Barcelona, Gedisa.

- NEWMARK, P. (1987): *A Textbook of Translation*, Londres, Prentice Hall. [Trad. cast.: *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1992].
- PÉREZ JULIÀ, M. (1998): *Rutinas de la escritura. Un estudio perceptivo de la unidad párrafo*, València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, Annexa 12 de LynX.
- RICHARDEAU, F. (1992): *Écrire avec efficacité*, Tolosa, Albin Michel.
- SERAFINI, T. (1992): *Come si scrivo*, Milà, Fabbri-Bompiani [Trad. cast.: *Cómo se escribe*, Barcelona, Paidós, 1994].
- SOLÀ, J. & J. M. PUJOL (1989): *Tractat de puntuació*, Barcelona, Columna.
- TOURNIER, C. (1980): «Histoire des idées sur la ponctuation», *Langue française* 45, 28-40.
- VÁZQUEZ-AYORA, G. (1977): *Introducción a la traductología*, Washington, Georgetown University Press.
- VINAY, J.-P. & J. DARBELNET (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, París, Didier (ed. rev. i corr., 1977). [Trad. cast.: *Estilística comparada del francés y del inglés*, Barcelona, Ariel, 1998].

REFERÈNCIES DEL CORPUS

- AZORÍN (1982): «Tiempos y cosas», Barcelona, Salvat.
- BERNHARD, T. (1990): *L'origen, Una insinuació*. Barcelona, Edhasa. [Trad. de Jordi Ibáñez, de l'original en alemany *Die Ursache. Eine Andeutung*, Salzburg, Residenz Verlag].
- CELA, C. J. (1951): *La Colmena*, Barcelona, Orbis/Origen, 1982.
- MONZÓ, Q. (1998): «Ni carn ni peix», *Del tot indefens davant dels hostils imperis alienígenes*, Barcelona, Quaderns Crema, 25.
- OLIVER, M. A. (1995): «Històries», dins M. À. ANGLADA *et alii*, *Dones soles. 14 contes*, Barcelona, Planeta, 93-100.
- RIERA, C. (1992): *Una primavera per a Domenico Guarini*, Barcelona, Edicions 62, edició especial per a l'Avui, 1995.
- Torres, M. (1998): «Parir es cosa de todos», *El País*, 19 de juliol de 1998, contraportada.

